

‘Povero’ *Rigoletto* en el Teatro de la Ciudad

por José Noé Mercado

‘Piangi, fanciulla, piangi’

Si a veces hasta da corte, como dicen los chilenos. Da un poco de pena, como expresan en Colombia. Pero sí, lo afirmó Manuel Buendía: el periodismo tiene cierta vocación escatológica.

Y la crítica, ya sea de la academia o periodística, de ella también se moja. Puesto que una de sus funciones es poner en perspectiva lo que puede, y quizás *urja*, mejorar. Modificarse. Lo que no se hizo bien. Lo que no aportó. Lo que nació mal. El gato por liebre y lo que no pasó corriente, lo inadecuadamente enchufado.

En México, debido al reciente y poco afortunado desempeño de la Compañía Nacional de Ópera para cumplir su labor de “máxima exponente del género en el país”, como asegura Conaculta, parecería que la crítica tiene sólo esa función y no otras más presumibles o que, de menos, no den tanta corte.

Casi siempre, cuando hay una verdadera motivación por el arte del que habla, la crítica igual quiere aplaudir. Demostrar lo *fan*. Pero cuando faltan razones y no se puede, esa labor queda para los voceros oficiales u oficiosos y la crítica debe cumplir su misión. Incluso a riesgo de que algún directivo escrupuloso diga que al hacerlo “chilla porque nada le parece”. Quizás porque ese funcionario desconoce lo que no

conviene: la escatología dice casi nada del que estudia la obra y sí todo de quien la produce. La crítica no chilla. Es espejo y, si argumenta, da reflejo.

Así pues, luego de casi cinco meses de haber llegado, la nueva administración de la CNO por fin produjo algo propio: *Rigoletto* de Giuseppe Verdi, presentada en cuatro funciones: 24, 26, 28 y 31 de mayo, Teatro de la Ciudad Esperanza Iris.

Y no libre de la filosofía tan mexicana del “yo no fui”. Consistente, por cierto, en no asumir del todo las responsabilidades y sus consecuencias. Echándolas a otros, en este caso a la administración pasada, respecto a planes, presupuestos y algo de la selección de elenco y creativos. No se puede seguir así, por el bien de la ópera. Y no por ser cierto o no, sino porque lo esencial es que quien ahora está al frente tome el timón y acabe la inercia malhadada. Si es que puede. Y se asuma en su puesto para navegar con nuevo rumbo, más propicio. Ése es el reto de Alonso Escalante: ¿marinero o capitán? ¿U hombre al agua?

‘Lará, lará, lará’

El barítono **Genaro Sulvarán** encabezó el elenco de este *Rigoletto*, no sin problemas para dar vida al jorobado bufón, un rol que resultó demasiado dramático para las condiciones

Fotos: Ana Lourdes Herrera







vocales que el veracruzano presentó el día del estreno. Un papel que ya ha abordado anteriormente, pero al que esta vez su voz no hizo justicia. Quedó corta en los agudos, sin colocación firme en esa zona alta, opaca y carente de *legato* amplio. Si bien nunca ha sido un actor consagrado, ahora sus posibilidades de lucir en lo histriónico quedaron disminuidas, al apreciarse más preocupado por hacer que la voz respondiera a las exigencias de su complejo personaje y que la emisión no pareciera irse para atrás, fuera de foco.

María Alejandres, en cambio, triunfó de nuevo. Tanto o más como antes triunfó María Katzarava. Ahora como Gilda, la cantante desbordó encanto y decisión escénica, pero lo más importante: dejando claro que es, acaso, la soprano más dotada que haya nacido en México en varias décadas, dicho no en demérito de talentos nacionales en esta cuerda, sino porque María está ya conquistando los escenarios líricos más prestigiados del orbe. No sólo por su delicioso y cálido timbre y por su técnica sólida con la que dispone todo su registro, sino igual por la inteligencia para bordar los detalles y convertir una interpretación destacada en una memorable. María Alejandres es de esas artistas que hacen que una función valga la pena. Y va en ascenso.

El Duque de Mantua fue abordado por el tenor **Arturo Chacón Cruz**, quien tiene un timbre muy bello, aunque en el registro medio su instrumento a veces se opaca y no corre del todo por el teatro. Ahí podría disponer más brillo que, a diferencia, sí despliega con capacidad indiscutible en la zona alta. En ella se mueve con plenitud y soltura. Es un cantante inteligente al frasear y muy seguro. Su actuación no fue mala pero sí débil, quizás tímida. Le faltó soltura y cinismo. Ser más cabrón, de acuerdo al personaje que interpretó. Por ejemplo, cuando está con Maddalena (**Encarnación Vázquez** en un rol demasiado grave para sus características

más ligeras), lejos de ser licencioso y dejarse llevar por lo venéreo, optó casi siempre por meter sus manos en los bolsillos de su pantalón o por olisquear sin convencimiento bajo las faldas de ella.

El bajo **Rosendo Flores** como Sparafucile cumplió con creces, mientras que el bajo-barítono **Guillermo Ruiz**, Monterone, mostró un instrumento algo maltratado, sin el brillo y poder que le conocíamos. En esta ocasión fue más el esfuerzo que la voz. Mejor impresión dejaron algunos partiQUINOS como **Roberto Aznar** (Marullo), **Helena Pata** (Giovanna) y sobre todo **Luis Alberto Sánchez**, *el Trosky* (como Borsa).

‘Ah, la maledizione!’

La Orquesta del Teatro de Bellas Artes bajo la batuta del brasileño **Luiz Fernando Malheiro** sonó descuadrada en diversos pasajes, con cuerdas plurales que casi decían lo que querían, no lo que debían. El sonido producido careció de fuerza dramática o de sutilezas particulares. O sea, un trabajo gris, con el agregado de que Malheiro no es un acompañante de voces consumado, a juzgar por cómo los cantantes a veces se iban ahogando o se contenían, buscando cuadrar sus voces con la música y los *tempi*.

Es obvio que la inactividad es resentida por el Coro del Teatro de Bellas Artes, para ésta como otras veces, bajo la dirección huésped de **Jorge Alejandro Suárez**. Vocalmente, el esfuerzo individual es de aplaudir, pero el resultado ofrecido como conjunto no terminó de cuajar por un natural desencanche, a lo que se sumó un trazo escénico abigarrado y sin maña. Inhábil.

La puesta en escena correspondió al alemán **Bruno Berger**-



Gorski e intentó adoptar ese tono agresivo, violento física y sexualmente, que ya han explorado otros montajes de *Rigoletto*. Pero se quedó en eso: en un intento. Nunca se llegó a las últimas consecuencias de esa mirada. Con dos tipas con los pechos al aire, el Duque subiéndose la bragueta (salido de una habitación donde precozmente no duró ni un minuto) o con cortesanos pegándole teatralmente a Monterone, pero no más.

El detalle más curioso de la puesta de Berger-Gorski no radica en trasladar la trama a los años 50, a una ciudad moderna. Viene en la última escena. Cuando el Duque sale furtivamente a ver qué pasa fuera de la casa de Sparafucile, Rigoletto ya ha descubierto que Gilda es la que agoniza, y luego entra de nuevo y se sienta en las escaleras a padecer. Pero, ¿y esto qué aporta a la comprensión del argumento o al sentido dramático de la obra? Humaniza al Duque, desde luego. Le crea conciencia. Pero lo *atelenovela*. Porque esa actitud desde luego estaría disociada de alguien que tiene como himno 'La donna è mobile' o que manda a Monterone al cadalso o que miente y toma por la fuerza a Gilda. Es decir, la propuesta es interesante. Pero termina por crear un perfil incongruente, porque lo hace rudo y cursi a una vez.

El vestuario gangsteril, diseñado por **Adela Cortázar**, pareció inspirado en una cinta de Martin Scorsese o Emilio Tuero, pero mezclado con algunos modelos renacentistas, de arlequín y Juan Luis Guerra. ¿Con qué finalidad este *remix*? Con el de subrayar la idea del director escénico de que el trasfondo de esta ópera no se circunscribe a una sola época, quizás. Muy bien. Pero, ¿y entonces por qué los años 50 y no los 90 o el siglo XXI? ¿Cuál sería, por ejemplo, la justificación de que Rigoletto bufón haya más bien parecido un motociclista *chopper*?

La escenografía del checo **Daniel Dvořák**, más que minimalista *pobreymalista*, incluyó una entrada tipo elevador a la izquierda y una barda al fondo con un par de entradas o salidas que sirven de acuerdo a la escena. O sea, esa base estuvo presente todo el tiempo. Casi. Monótona, como la iluminación (sin crear dimensiones, sin volumen, básica) de **Victor Zapatero**. Y la ambientación vino de colocar una mesa, una cama o una jaula donde se supone que Rigoletto encierra a Gilda. Pero una jaula que no tiene techo, a la que siempre le echan llave, curiosamente excepto cuando es de noche y a los cortesanos se les ocurrirá llegar para raptarla. Eso es mala suerte, ¿no?

Como mala suerte han tenido los legítimos operófonos de México en tiempos cercanos. Con autoridades líricas indolentes, con pocas, malas y costosas funciones. Con elencos más irregulares del promedio en otros teatros operísticos. Salvo excepciones, verdad. Tal vez por eso el público no llenó el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris y eso que se trató de un título de lo más taquillero. (Ya veremos quién irá al siguiente episodio de la temporada: *Muerte en Venecia* de Benjamín Britten.) Por eso, por las circunstancias que padecemos, al cerrar el telón no faltó quien se lamentó, como Rigoletto, con las palabras que cierran la ópera: 'Ah, la maledizione!' Pero, ¿quién nos la echó? ●

Para conocer otras opiniones de la crítica sobre la puesta en escena de *Rigoletto* en el Teatro de la Ciudad, consulte la sección *Otras voces* en nuestro portal de Internet: www.proopera.org.mx.

Rigoletto en México

por José Octavio Sosa

Desde su estreno en México, el 6 de noviembre de 1856, *Rigoletto* se convirtió en una de las óperas más representadas y populares de Giuseppe Verdi (1813-1901) en nuestro país. Muy escasas han sido las temporadas en las que se ha prescindido de ella en su repertorio a lo largo de más de 150 años, desde esa primera audición en el Teatro Nacional que cantaron el barítono Ettore Barilli, la soprano Giuseppina Landi y el tenor Luigi Steffani, función de la que la crítica escribió:

“Esta ópera ha tenido un éxito brillante. La música es magnífica y profundamente filosófica. Barilli ha demostrado en el papel del bufón que no es tan solo un buen cantante sino un excelente actor. Steffani cuya voz es pura y sonora, fue muy aplaudido. De la señorita Landi, lo menos que podemos decir es que cantó y se presentó como nunca...”

Charles Laugier, *El Monitor Republicano*, 17 de noviembre de 1856

Celeberrimos cantantes, nacionales y extranjeros, han interpretado esta partitura en México y sería por demás complejo realizar una cronología exhaustiva de cada una de sus representaciones; sin embargo, merece la pena referirnos a algunas de ellas en fechas más o menos recientes; es decir, hace un poco más de 100 años, comenzando por el Teatro Arbeu en donde, en diciembre de 1903, el elenco estaba formado por Virgilio Bellati, Luisa Tetrizzini y Ernesto Colli, o las seis funciones de 1917 que cantaron el célebre barítono italiano Riccardo Stracciari, Carlos Mejía y Edith Mason; o la de 1920 con el tenor Hipólito Lázaro, acompañado de Giuseppe Danise y Giuseppina Garavelli, y qué decir de las representaciones de 1921 en las voces de Carlo Galeffi, Tito Schipa y Graciela Pareto, para concluir, refiriéndome al Arbeu, con las funciones de 1938 y 1942, respectivamente: Carlo Morelli, Armand Tokatyan y Evangelina Magaña, y Ramón Vinay, Lázaro y Magaña.

El teatro Esperanza Iris fue testigo de memorables *Rigolettos* como los celebrados en mayo de 1919: Titta Ruffo (Rigoletto), Edith Mason/Consuelo Escobar (Gilda) y Alessandro Dolci/José Palet (El Duque), funciones que la prensa reseñó como uno de los más importantes sucesos de la ópera en México. En 1922 se repitió un evento similar que produjeron las voces de Vicente Ballester, Miguel Fleta y Laya Machat. Por supuesto en ese teatro quedará el recuerdo inalterable de los barítonos Ángel

R. Esquivel, Manuel Romero Malpica y Armand Crabbe, de los tenores Luis de Ibargüen, Mejía y Carlos Castro y de las sopranos Adda Navarrete, Diana Martínez Milcúa y Ángeles Ottein que recrearon esta ópera con éxitos absolutos.

En el Palacio de Bellas Artes se recuerdan gloriosas las interpretaciones de 1943 con Daniel Duno, Bruno Landi e Hilda Reggiani; las de 1945 con Francesco Valentino, Mario Berini y Lily Pons; y un año después con Ivan Petroff, Ferruccio Tagliavini y la Pons, que refrendaba su muy singular interpretación de Gilda; sin embargo una de las más ovacionadas fue la de la temporada 1948, que contó con la interpretación de Giuseppe Valdengo, Giuseppe Di Stefano y Nadine Conner:

“Las ovaciones se sucedieron con frecuencia, muchas llamadas a escena a los artistas, y por primera vez en esta temporada ha “bisado” un artista; este fue el tenor Di Stefano; así cantó de bien aquella popular arieta “La donna e mobile”. Di Stefano además de poseer una bella voz de tenor lírico ligero, melodiosa y bien timbrada, sabe cantar: su articulación es clarísima, no se le pierde una sílaba; hizo lujo del control que tiene de su aliento, la “filó” perfecta y primorosamente, y si a esto añadimos la gallardía de su buen decir y el “si” natural sostenido a la “Baumesco”, final de dicha arietta, se explica la explosión de aplausos que arrancó y que le obligaron a repetir ese tan gustado pasaje...”

Ángel R. Esquivel, *El Universal*, 24 de junio de 1948

Precedido de gran fama, en 1949 le tocó el turno a Leonard Warren, flanqueado en el reparto por Gianni Poggi, Evangelina Magaña y Verdad Luz Guajardo, que alternaban el papel, pero 1952 grabó un paréntesis en la Ópera Nacional: el debut en el papel de Gilda de Maria Callas, personaje que no volvió a cantar en un escenario y que, acompañada por Giuseppe Di Stefano y Piero Campolongo, escribieron uno de los encuentros más memorables en la historia de la ópera mundial.

Otros cantantes han contribuido al éxito y consecuencia de esta ópera en el Palacio de Bellas Artes como Robert Merrill, Aldo Protti, Ernestina Garfias, María Luisa Salinas, Cornell MacNeill, Franco Iglesias, Julio Julián, Roberto Bañuelas, Marco Antonio Saldaña, Peter Glossop, Cristina Ortega, Angélica Dorantes, Louis Quilico, Conchita Julián, Juan Pons, Flavio Becerra, Pablo Elvira y Ramón Vargas. ◉